

UN NUEVO PLANTEO CONCEPTUAL
SOBRE LA TIPOGRAFÍA. MALDONADO Y LA REVISTA NUEVA VISIÓN

Verónica Estela Devalle

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

vdevalle2005@yahoo.com.ar

Resumen

El ensayo aborda el primer recorrido del artista concreto Tomás Maldonado y sus tempranas incursiones (1948) en el pensamiento bauhausiano y las teorías de la Arquitectura Moderna. Vuelto de su primer viaje a Europa, Maldonado consolida un grupo de estudio y de producción artística que marcará el futuro despliegue del Diseño en la Argentina. El trabajo presentado analiza este momento fundacional del pensamiento moderno, recuperando dos acontecimientos centrales: la redefinición del espacio tipográfico y la reconceptualización de las artes y la arquitectura presente en la Revista Nueva Visión (1951-1957).

Palabras clave: Diseño, comunicación, tipografía, nueva visión.

En los últimos años hemos sido testigos, y también, en algunos casos, protagonistas del crecimiento del Diseño –en particular del Diseño Gráfico- como disciplina y profesión. Esta afirmación, verificable en un sinnúmero de registros (estudios de Diseño, medios de Diseño, profesionales de Diseño, trabajos, encargos, “barrios” y ciudades de Diseño (1) habilita también lecturas parciales del fenómeno, donde se subrayan ciertos aspectos y se olvidan otros. Sólo a título de ejemplo, se tiende a considerar que el Diseño nace como tal de la mano de su creación en la FADU, UBA, en 1984. Se olvida así que ya para aquel entonces existían dos centros académicos de alto prestigio como la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad de Cuyo en donde los diseños (tanto en Comunicación Visual como el Diseño Industrial) existían como carreras por lo menos veinte años antes (2). Del mismo modo, suele ofrecerse una explicación tecnicista que sobreentiende que los medios técnicos producen por sí solos conciencia de Diseño, como si fuese mecánica la correspondencia entre nuevas técnicas y nuevas formas de producir sentido (en este caso, el modo particular en que el Diseño configura un determinado tipo de comunicación visual). Se pasa así por alto la diferencia –sutil pero por eso mismo plena- entre condiciones para el diseño y emergencia del diseño. Efectivamente, dar cuenta del *boom* del diseño es complejo en la medida en que no sólo se trata de un fenómeno técnico, vocacional, profesional y económico, sino también de índole política y cultural.

La heterogénea y fragmentaria historia que retomaremos tiene algunos capítulos emblemáticos y por cierto la tipografía –o mejor dicho y para ser coherentes con nuestro planteo la “nueva concepción sobre lo tipográfico”- juega aquí un papel ineludible. Hablaremos de acontecimientos conocidos, hechos memorables, episodios claves que no han tenido la debida difusión, actores individuales, colectivos e institucionales y determinado tipo de cruces entre –por llamarlas de una manera provisoria- territorios de lo visual que se dieron en momentos precisos de nuestra historia argentina en un sentido amplio. Por “territorio de lo visual” entiéndase las formas de producción de lo visible, donde no está demás decirlo, aparecen por ahora y de una manera arbitraria el arte, el diseño industrial, las artes gráficas, el diseño publicitario, la tipografía, la arquitectura entre tantas otras.

¿Qué hace esta sumatoria caótica y anárquica de disciplinas tan disímiles definiendo el impreciso territorio de lo visual? ¿Qué tienen en común? ¿Por qué llamar “arte gráfica” al diseño gráfico? En principio se trata de ver que aquello que hoy en día consideramos dado y consolidado, no siempre tuvo los actuales contornos. En otras palabras: antes de la aparición de la conciencia del Diseño que ubicamos en nuestro país en el pasaje de los años '50 a los años '60, se hablaba de Artes Gráficas y de –en el mejor de los casos- Diseño Publicitario, y la tarea misma era considerada un oficio altamente calificado, por cierto. El arte también podía convivir con el diseño porque éste todavía no estaba delimitado como profesión. Así encontramos sin sorpresa ni estupor que el subtítulo de la *Revista Nueva Visión* –de la que hablaremos en detalle- aparecida entre 1951 y 1957 da cuenta precisamente de la sumatoria a la que referíamos: “Revista de Cultura Visual. Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía (3)”.

Todo parece haber cambiado; hoy resulta imposible –cuando no sospechado por errado, fallido y retrógrado- la proximidad entre el arte y el diseño. Contamos con instituciones, publicaciones, actores y discursos que marcan claramente la diferencia entre uno y otro. No nos vamos a detener en este punto, que ha sido reiteradamente abordado aunque no siempre con la debida profundidad. Interesa antes bien, señalar que al modo de hipótesis, puede considerarse la emergencia del diseño en nuestro país, entendiéndolo como una particular forma de trabajo sobre la comunicación visual, estrechamente vinculada con la redefinición del

hecho tipográfico. Nótese que hablamos del hecho tipográfico y no de la mera tipografía, considerando que se trata de una acción de intervención conceptual sobre la tipografía y no ya la utilización de tipos. Reiteramos, no se trata de realizar un análisis técnico de la evolución de las familias tipográficas, sino de tomar lo tipográfico como un problema que hasta un determinado momento fue privativo de las formas de trabajo propias del oficio, y que a partir de ciertas fechas comienza a ser abordado por un nuevo saber en proceso de constitución: el Diseño.

1948/1984

Dos acontecimientos y una biografía marcan la arbitrariedad del recorte de estas fechas. En principio, vale recordar que es en 1948 cuando la Escuela de Arquitectura de la UBA, dependiente de la por aquel entonces Facultad de Ingeniería, alcanza su batallada autonomía al transformarse ella misma en Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Era el momento en el que el peronismo se consolidaba como un proyecto político, económico y social, con amplias mayorías en su favor, y en la Facultad propiamente dicha comenzaba a perfilarse el enfrentamiento entre los jóvenes estudiantes adherentes en su mayoría al Movimiento Moderno en Arquitectura con sus maestros y profesores enrolados en las *Beaux Arts*. Buenos Aires no era pionera al respecto. Por el contrario, y solo a título de referencia, en 1946 Perón había asignado al Dr. Descole la tarea de reestructurar la Universidad Nacional de Tucumán con el propósito de generar un polo modernizador que pudiera competir con el incipiente y velado crecimiento de Brasil. Se instalaba así en una de nuestras provincias mediterráneas, un discurso y una concepción moderna en la Arquitectura que contaba en su haber con figuras como las de Catalano, Vivanco, Sacriste y los profesores italianos invitados: Rogers y Tedeschi, entre otros. Era el momento en que la Argentina enviaba granos para mitigar el hambre europeo y los profesionales y artistas que no habían llegado refugiados en el período de entreguerras, iniciaban luego de la segunda guerra un recorrido que los traería por América, sinónimo de pujanza, progreso y bienestar.

1948 fue también el año en que un joven artista llamado Tomás Maldonado, integrante del grupo vanguardista Arte Concreto Invención, comenzó a recorrer territorios simbólicos y materiales hasta entonces por él desconocidos. Su búsqueda de la fusión de las artes en un todo mayor, lo lleva a detener su mirada en la arquitectura, el urbanismo, la producción de objetos industriales y la tipografía –conocedor temprano de los desarrollos tipográficos en Bauhaus-. Su interés no es caprichoso, sino antes bien programático. Habiendo abandonado por una suerte de disidencia estética sus estudios de Bellas Artes, se inclina tempranamente a las manifestaciones de vanguardia, en particular el cubismo, constructivismo y neoplasticismo para terminar fundando colectivamente el grupo Arte Concreto Invención. Su militancia franca dentro del marxismo y sus convicciones políticas lo llevan a considerar al arte como una manifestación cultural –nada novedoso por cierto- pero a la vez como fuerza impulsora del despliegue histórico que es –marxismo mediante- progresivo y también evolutivo. Inventar otro lenguaje plástico que restituyera en su quehacer a la verdad –en este caso la verdad en pintura- corría de la mano con la búsqueda de una relación transparente con el mundo, que fuera entonces reveladora del conflicto social opacado por las ideologías burguesas. La urgencia por demoler los resabios figurativos y liquidar todo vestigio de la idea de mimesis era complementaria con la necesidad de la revolución. Fundar un nuevo tipo de arte que rechazara las convenciones artísticas resultaba, así, equiparable a la generación de otra forma productiva, que siendo industrial no repitiese el modo de organización ni las relaciones productivas del capitalismo y que permitiera ver el mundo desde otra conciencia.

En este marco social y político aparece la idea de una nueva visión. Precisamente el concepto de “nueva visión” de factura bauhausiana, acuñado por Moholy-Nagy y recuperado tempranamente por Maldonado, tendrá aquí un efecto redoblado producto de su doble acepción. Ver nuevamente o ver desde una anterior no visión, configura programa que es metodológico en el arte y político en lo social. A la par de revelar que las formas son inventadas –y no descubiertas-, en un gesto que buscaba evidenciar el tributo que el arte debía rendir a su promotor es decir al hombre y al lenguaje de su constitución, a la par entonces de una apuesta al interior de la plástica, intentaba constituirse en conciencia política: una nueva forma de ver el mundo sin opacamientos ideológicos, sin “verdades” con olor a intereses y con conciencia plena por cuanto es conciencia histórica.

“Es decir nosotros, siguiendo una línea de tradición muy romántica y utopista, creíamos que en un cierto momento, la representación debía desaparecer del mundo y que todo el mundo sería concretista. Y yo estaba convencido de eso. Nosotros también creíamos que a través del arte concreto se iba a poder cambiar el mundo. Es decir que, a través de ciertas líneas muy sutiles, sobre una superficie homogénea, de un color homogéneo, nosotros podíamos causar dificultades en el capitalismo. Que el capitalismo podía verdaderamente tener un colapso a través del arte. Estábamos convencidos (risas generales)”.

El costado político de Maldonado, la discusión en torno de percepción (del mundo), conciencia (histórica) y acción (política) es actualmente desestimado incluso por el mismo Maldonado. Sin embargo, desde este artículo, resulta sumamente revelador el

programa más amplio de inscripción del concretismo por cuanto supone una relación entre producción de formas y transformación del mundo que, en principio y más adelante, retomará el Diseño –aunque no está demás decirlo despojado de lo obvio (la retórica libertaria utópica y revolucionaria) y de lo no tan obvio (la presencia de una conciencia crítica que cuestiona las formas de “ver” y de asignar sentido).

“¿Qué cosas tienen que ver con estas utopías de los años 40 y 50? Yo creo que lo que une toda esta reflexión, es que esa tensión del mundo real de la proyectación, el mundo real de la producción de ideas, de la producción de objetos y de la producción de cuadros, pueda fundamentar, en algunos aspectos, yo no sé si en todos, pero en algunos, eso que da continuidad, esa tensión de referirse constantemente a la realidad, de no perder el sentido de la realidad. Y queda presente, también en nuestras utopías. Cuando uno va a penetrar, a sumirnos en profundidad en esas utopías de aquellos años, había siempre, esa preocupación social, equivocada. No era allí donde se tenía que tomar el camino para renovar y cambiar las cosas. Pero, esa preocupación era fuerte. No era, a pesar de todo lo que se pudiera pensar, una elite estetizante que soñaba mundos artísticos imposibles. Éramos en parte eso, pero no sólo eso. Teníamos una gran preocupación, y de ahí nuestras promesas descabelladas, en el sentido de entrar en lo social, cambiar nuestra cultura” (5).

Estos postulados, revolución, autonomía del lenguaje plástico y producciones artísticas acordes al momento histórico (es decir deudoras de un pensamiento científico matemático y en sintonía con lo industrial, aunque no por eso y precisamente por ser verdaderamente vanguardistas, no son compatibles con la ideología burguesa) lo llevan tempranamente al trabajo sobre la forma pura en sintonía con lo que venía realizando el artista concreto Max Bill en Suiza. En relación con este punto, resulta muy probable que Ernesto Rogers (profesor a la sazón de la Escuela de Arquitectura de Tucumán) haya oficiado de nexo entre Bill y Maldonado, habilitando un fecundo y fructífero intercambio que terminará con el primer viaje de Maldonado a Europa en 1948, momento de quiebre en su concepción del hecho artístico. Allí conoce personalmente a Richard Paul Lhose, Max Huber, Max Bill, Georges Vantongerloo, Van de Velde entre otros. Maldonado cambia y con él la serie de problemas que lo habían acompañado hasta ese momento. Ya no se tratará de nuevas formas para la consagración de un hombre moderno y liberado, sino más bien de una nueva visión que implica antes que nada la ampliación del espacio de la forma hacia otros territorios. En su cabeza la redefinición del concretismo pesaba conceptualmente, y en su equipaje la llegada a la Argentina de la primera familia tipográfica moderna pesaba físicamente.

La introducción del pensamiento moderno debía venir acompañada de una materia tipográfica acorde. Bauhaus estaba presente y con la mítica escuela la moderna concepción sobre lo tipográfico desarrollada por Herbert Bayer y Moholy-Nagy. La simplificación, la pureza y ante todo la presencia de un pensamiento racionalista de raíz científicista habían impulsado en Alemania en particular el desarrollo de una batería de experimentos tipográficos –en la herencia de las vanguardias- que comprendían la redefinición del pasaje de lo oral a lo escrito. Así, la decisión de imprimir sólo en caja baja respondía al ideal de recuperar la pureza de la oralidad que no reconocía diferencias entre mayúsculas y minúsculas. En un clima cultural que había perpetuado el debate en torno a la materialidad del lenguaje (desde los surrealistas, hasta el futurismo y el constructivismo) y la posibilidad de un lenguaje universal, justamente la aparición de tipografías como la Universal rendía tributo al impulso por el desarrollo de un Tipo masivo, a-histórico y sin rasgos estilísticos epocales. Lección aprendida en nuestro contexto tempranamente cuando aquí se impulsaba la recusación del estilo en pintura, escultura, arquitectura y las llamadas artes visuales en general.

Dos conclusiones se pueden sacar por el momento. La primera casi evidente, es que la Tipografía resultaba ser uno de los territorios de llegada del pensamiento moderno, en particular la forma en que los postulados de universalidad, síntesis y transparencia (en este caso legibilidad) se proponían como la superación de la tradición estilística de la mano de una sincronía con la historia que debía –antes que repetir el juego estetizante- rendir tributo a la lógica industrial. La segunda, que el programa de síntesis del Arte con la Artesanía habilitaba a la reformulación de la Tipografía que ya comenzaba a trabajar sobre problemas modernos, relegando sus definiciones formales. Así el abandono de rasgos identificatorios de estilos, geografías y épocas permitía salir de una delimitación propia de un oficio para postularse como integrante del ambicioso programa de “síntesis de las artes en un todo mayor”. Se pasaba así de la Tipografía a “lo tipográfico” como nuevo dominio de reflexión teórica, un dominio que conjugaría lo propio de la técnica con el imperativo científico y la transferencia social. Por primera vez, la investigación sobre las formas de lectura tendría un correlato en los descubrimientos científicos sobre lo óptico, la formación de imágenes en la mente, los estudios sobre el planismo, la composición y la percepción visual del movimiento (6). El programa conjugaba el imperativo científico tecnológico con una finalidad social. Así, la legibilidad, la liquidación de inflexiones estilísticas, regionales y las connotaciones de clase, permitían el despliegue de modalidades de producción de texto y de lectura que fueran masivas, entendiendo que la masividad suponía antes que nada democracia en el acceso.

El espíritu moderno (alemán) de entreguerras, mezcla de romanticismo libertario y materialismo crítico, se hacía presente en el Río de la Plata en la inmediata posguerra. De esta forma, aparecen una serie de publicaciones donde precisamente la redefinición del

hecho artístico supondrá la liquidación definitiva de la idea de arte como expresión, representación, estilo, belleza y subjetividad, categorías vinculadas a la Estética de lo sublime. En esta redefinición de lo artístico, se anunciaba la muerte del Arte (así con mayúsculas) en manos de un proyecto general sobre la producción de objetos que tuviese contenido objetivo, científico y social. Pero no se trataba de la muerte del arte en un sentido amplio, sino antes bien de la muerte de un tipo de Arte ligado a las concepciones decimonónicas (las llamadas Bellas Artes) (7).

El proyecto se materializa en algunas publicaciones pioneras. Tal el caso de la *Revista Ciclo* –de arte, literatura y pensamiento modernos-, donde Maldonado asume la dirección de la gráfica, ampliando su intervención hacia el lineamiento conceptual de la propuesta (8). Aunque sólo aparecieron dos números de la misma, uno en 1948 y el siguiente en 1949, no deja de constituirse en un referente central en la medida que indica el desplazamiento de Maldonado hacia el campo de la Arquitectura y de las artes visuales, la posibilidad de hacer visible su trabajo en el circuito cultural rioplatense, y el ejercicio de la gráfica en términos profesionales. Según Méndez Mosquera existen diferencias considerables entre el primer y segundo –y último- número de la publicación. Mientras la composición del primero era elemental aunque rigurosa, empleando la bastarda, el segundo presentaba una serie de novedades sumamente importantes.

“En el diseño gráfico de *Ciclo* N 2 se introducen cambios; colabora ya con Maldonado, en el aspecto gráfico, Alfredo Hlito, la tipografía se define, se utilizan los tipos traídos por el mismo Maldonado, hay más rigor y control” (9).

El trabajo de *Ciclo* es pionero, e inaugura una línea editorial que traducirá en el plano gráfico los principios de “lo moderno” como concepto arquitectónico. En este sentido, debe señalarse el gesto que aparecía detrás de esta nueva presentación editorial: la abstracción del formato permitía eludir su inclusión dentro de lo artístico, lo arquitectónico, o lo publicitario (10). En el primer número aparecen la primera versión castellana de un artículo de Mondrian, la primera traducción al español de un texto de Moholy-Nagy y un artículo de Max Bill.

A *Ciclo* le sigue el emblemático N 2 del Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura (FAU, UBA) de octubre de 1949 que, efectivamente, resulta ser el primer artículo sobre Diseño publicado en la Argentina (11). Estas publicaciones representan la antesala de aquella que tendrá mayores repercusiones tanto local como internacionalmente. Estamos hablando de la revista *Nueva Visión* cuyos nueve números aparecen entre 1951 y 1957.

El clima cultural de gestación de las publicaciones era, por cierto y a la luz de otros acontecimientos posteriores en nuestro país, reactivo y a la vez propicio para la emergencia de una actitud de vanguardia. Efectivamente, el lector recordará que nos encontramos en plena expansión y consolidación del primer gobierno peronista, con su retórica de confrontación, su espíritu nacionalista, su clara definición de un proyecto industrialista conviviendo con el enfrentamiento con la izquierda. En este clima la Universidad, en particular la UBA, era una bomba de tiempo.

Y es que en el ámbito académico todo seguía igual que veinte años antes, el *statu quo* empezaba a producir un profundo malestar entre los estudiantes. La Arquitectura –asociada al Arte y haciendo uso recurrente de nociones como “estilo”, “belleza”, “armonía”, conservaba la tradición decimonónica europea –aquella que había demostrado su clara vocación burguesa y conservadora-, y localmente parecía no presentar ningún obstáculo a la presencia manifiesta del peronismo en las Universidades. Era –parecía serlo- cómplice por omisión de lo que sucedía en el país.

La ocasión para inaugurar la discusión, para hacer público el rechazo al modelo de las Academias de Artes, y de paso, constituirse como abierta oposición estudiantil al gobierno se presentó con la creación de la Facultad de Arquitectura (FAU) en la UBA en 1947-48. Ya por entonces, algunos de sus estudiantes venían reuniéndose en la casa de Maldonado, deslumbrados por las novedades de la vanguardia plástica y por lo poco que hasta entonces se conocía del Bauhaus. Al calor de los debates en torno del concretismo, su vocación de fusión de las artes y el conocimiento de las obras de los maestros del pensamiento “moderno” se fue construyendo un discurso sobre las formas universales, que interpelaba en primer lugar a la Arquitectura. Nos encontramos ante el inicio de un nuevo modelo de comprensión de la práctica, que excederá un planteo acotado del hacer arquitectónico. Así nuevos argumentos asociados a la pregunta por las “necesidades del hombre”, la función de la construcción, el uso social de la vivienda se fueron instalando en el estudiantado.

Fueron ellos quienes elevaron a un plano discursivo e institucional los preceptos de lo que conocían como el Movimiento Moderno (12) de la Arquitectura y de sus derivaciones estilístico-formales (en particular, el posterior Estilo Internacional), generando la ruptura de donde nace el Diseño en el ámbito académico (13). El debate en torno de la forma funcional, reeditado en el Río de la Plata, instalaba referentes asociados a la tematización de la Modernidad y su comprensión como un proceso capaz de conjugar racionalidad, humanismo y rigor científico.

En la dinámica entre la actualización del discurso arquitectónico proveniente de Europa y lo propio del escenario cultural local, un elemento decididamente político condicionó el discurso emergente del Diseño. El disparador fue el enfrentamiento ideológico-académico que se desató en aquel mismo momento dentro de la FAU, donde volvía a aparecer en el ojo de la tormenta la

conflictiva relación del peronismo con el campo cultural.

Nueva Visión

En este contexto es fundada la revista *Nueva Visión* (NV) (14), que será la encargada de marcar definitivamente el derrotero de la nueva Arquitectura en el país e instalar la problemática del Diseño en la clave de un discurso sobre la “Buena Forma” (15).

Descontando el hecho de identificar a todos sus integrantes con “lo moderno”, aquello que sin lugar a dudas marca la diferencia con publicaciones como *Ciclo* y el *Boletín del CEA*, es el perfil editorial que asume –reflejando la pretendida articulación entre arte y arquitectura-, y su novedosa apuesta gráfica. Entre 1951 y 1957 los artículos ofrecen y actualizan el debate en torno de la arquitectura, el Diseño Industrial, el cine como un lenguaje experimental, el arte moderno y la música. La novedosa propuesta editorial habilita la vinculación temática entre Diseño y Tipografía por primera vez en una publicación local. Así es como se reconoce la labor tipográfica de Bill, Vordemberge-Gildewart, Schawinsky, Albers, Bayer, entre otros, quienes surgen como artistas multifacéticos interesados en la plástica, la escultura, la arquitectura, el diseño y la tipografía. La enumeración puede, sin embargo, representar una suerte de conjunto caótico de prácticas que hoy en día se encuentran bien diferenciadas. Pero, como dijimos, la redefinición de lo tipográfico se inscribía en un marco mayor de redefinición de las formas generales de la producción industrial e inquietudes respecto de la posibilidad de un lenguaje transparente y universal (cuyo primer paso debía ser constituido por la materialidad misma de la tipografía).

Desde aquí, ¿cómo es considerada en *Nueva Visión* la Tipografía? En el número 7 de la revista aparece un artículo donde quedan explicitados los principios que de hecho ya regían dentro de la misma revista; nos referimos al trabajo de Alejandro Dörner sobre la labor de Moholy-Nagy. Allí se rescata la unificación entre textualidad e ilustración con el propósito de lograr una suerte de fluidez funcional en la lectura. La página resulta entonces un juego de la disposición tipográfica que supone el trabajo sobre figuras y espacios en blanco, trabajo que apunta claramente a entender la síntesis tipográfica como forma/contenido, recusando la clásica concepción de los tipos como transportes del significado (de las palabras). Aunque es el único artículo que aborda la temática de lo tipográfico, no deja de ser parte del programa de acción de la revista que acompañó en cada uno de sus números esta particular modalidad de comprensión de la Tipografía.

En términos generales, *Nueva Visión* devino la cara visible del circuito cultural que vinculaba a los jóvenes modernos de la FAU con los artistas concretos y permitió una difusión más amplia de las ideas modernas en el campo de la Arquitectura y el Diseño. Ya desde el primer número, el subtítulo “Revista de cultura visual” nos habla de la instauración de un campo lo suficientemente amplio como para albergar las manifestaciones artísticas “modernas”, el Diseño (industrial) y la Arquitectura Moderna (16). En rigor de verdad, se trató de la actualización local del trabajo de escuelas como Bauhaus, el *Chicago Institut of Design*, las obras de arquitectos como Wright, Aalto, Nervi, Zevi, Gropius, artistas como Mondrian, Bill, Kandinsky, conjuntamente con la difusión de los pioneros de “lo moderno” en el Río de la Plata: Williams, Bonet, Ferrari Hardoy, Casares, y los concretos: Maldonado, Hlito, Bayley, Prati, entre otros.

En lo que al Diseño Gráfico se refiere, la propuesta de NV es central pues define, entre otras cuestiones, el desarrollo futuro de la tipografía y un planteo conceptual sobre la forma, que aun siendo derivación de los debates del Arte y de la Arquitectura, comienza a insinuarse como una problemática común. El nuevo campo (que hoy en día llamaríamos Morfología) se presenta con las características del discurso de la vanguardia artística y de la Arquitectura Moderna: abolición del arte y búsqueda de lo funcional. No obstante lo cual, el vincular editorialmente temáticas que hasta aquel momento reconocían referentes institucionales diferenciados (las artes y las instituciones de su consagración, la Arquitectura y los órganos profesionales, la fabricación de objetos cotidianos y sus productores) permitió pensar que la exploración sobre invariantes disciplinarias era posible y necesaria (17). Llama poderosamente la atención comprobar que aun allí, la comprensión de la gráfica siguiese regida por los parámetros de los oficios o del Arte, conservando la denominación de “Arte Publicitario”.

Analizar detenidamente las transformaciones y los criterios editoriales de *Nueva Visión*, es una empresa que excede los límites del presente trabajo. Sin embargo, desde su diagramación, un uso conciente y programado de la tipografía, hasta el hecho mismo de “estar al tono” de los debates que simultáneamente se estaban dando en Europa –particularmente en Italia, Suiza y Alemania, contando con colaboradores como el mismo Bill- revelan la cristalización de un nuevo pensamiento sobre la producción de formas que, aun limitaciones técnicas mediante, transformó el espacio editorial argentino. Así y todo, algunos de sus protagonistas recuerdan que el programa de acción devino algunas veces en preceptiva “moderna” al transformar los principios compositivos de una nueva visión en ortodoxia formalista.

“Éramos fundamentalistas de la helvética... Ayer estaba viendo una *Nueva Visión*. En la revista no había helvética para escribir, entonces usábamos la moderna. Pero ésta tenía la ‘A’ dispuesta de otra forma, a lo Bauhaus, y a mí me parecía

que no quedaba bien. De manera que yo discutía con Tomás (Maldonado), le decía: ‘Tomás, no podemos usar esto, usemos la gótica que se reconoce más.’ Y Tomás me decía: ‘No, el grisado de la página es mejor’. Y yo: ‘Tomás, estamos hablando de leer, no del grisado de la página.’ Ahí, había diferencias” (18).

Discusiones que ponen en un límite las razones de una transformación en la producción tipográfica: si debía apuntar a la legibilidad, es decir cubrir el parámetro de una funcionalidad vinculada a la lectura, o si bien debía conservar la unidad formal buscada por el programa de síntesis de las artes que incitaba al despliegue de formas racionales, universales y –aunque no gusteregidas bajo el parámetro de la pureza. Se trata, en definitiva, de una discusión tan antigua como eludida: ¿cuánto tiene la lectura de fenómeno sensitivo-óptico y cuánto de convención cultural?

Lo cierto es que la pregunta –central para el desarrollo de lo tipográfico en el país- ya estaba planteada. Las respuestas se encontrarían años después con la aparición de los magistrales trabajos del Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Torcuato Di Tella, la llegada del Diseño como fenómeno masivo en la ciudad de Buenos Aires, la creación de las primeras carreras universitarias de Diseño en Cuyo y La Plata, y la recuperación de esa asignatura pendiente del Diseño Gráfico en nuestro país: la aparición de la materia Tipografía nacida al calor de la reapertura democrática.

Notas

(1) En el año 2005, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires fue declarada capital del Diseño por parte de la UNESCO.

(2) La carrera de Diseño Industrial se inició en la Universidad de Cuyo en 1958. Por su parte, las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual iniciaron sus actividades en 1963 en la UNLP.

(3) La negrita es nuestra.

(4) Conferencia Tomás Maldonado. Fundación PROA. 26/6/2003 (registro de audio).

(5) Tomás Maldonado. *Ibídem*.

(6) Que habilitaría a la aparición de la psicología de la Gestalt.

(7) La aclaración no está demás en la medida en que tiende a considerarse al Diseño como la antítesis del arte, pero lo que se olvida es que el surgimiento del Diseño mismo en nuestro país está vinculado al enfrentamiento entre el Arte decimonónico y el proyecto de síntesis de las artes de donde nacerá el concepto de Diseño Industrial.

(8) El comité de redacción estaba integrado por Aldo Pellegrini, Enrique Pichon Riviere y Elías Piterbarg, lo cual indica bastante claramente el amplio espectro de problemas y de temáticas que la publicación quiso alcanzar: arte, crítica de arte, psicoanálisis, literatura.

(9) Méndez Mosquera, Carlos “Retrospectiva del Diseño Gráfico” en Revista *Contextos* N° 1, pág. 51. Buenos Aires, FADU, UBA, octubre 1997.

(10) Por estos motivos, suele considerársela el antecedente más importante de publicaciones de la envergadura de *Nueva Visión*.

(11) La constatación de la fuente no impide, sin embargo, aclarar que se trataba del primer artículo sobre Diseño Industrial que precisamente se titulaba “El diseño y la vida social”.

(12) En términos generales, y a diferencia de la visión más estricta de la historiografía arquitectónica, se acuerda en llamar *Movimiento Moderno* a la sedimentación de las experiencias de las vanguardias y la resultante de los planteos en torno de la arquitectura que se cristalizan en los sucesivos CIAM. Efectivamente, existe un amplio consenso en entender que entre 1929 y 1930 se asienta la Arquitectura Moderna, y desarrolla el *Método Internacional* transformando lo propio de los planteos vanguardistas de los años ‘10 y ‘20 en una derivación hacia un rigor metodológico o una apuesta estilística. Desde aquí, los CIAM constituyen, aun con todas sus contradicciones y contramarchas, un desafío por consolidar lo “moderno” como principio constructivo de un nuevo orden, claramente marcado por el énfasis metodológico y la apertura hacia la ciudad entendida como una totalidad integradora. Simultáneamente, la difusión de “lo moderno” en EEUU asume otras características, más de índole formal cuando el planteo revulsivamente moderno se transforma en una ortodoxia formalista. Efectivamente, con la apertura de la Exposición “*The International Style: Architecture from 1922*” en 1932 en el *Museum of Modern Art* en Nueva York, comienza a difundirse una versión de “lo moderno” claramente leído en clave estilística, posteriormente conocida como *Estilo Internacional*.

(13) Aunque a primera vista puede ser entendido como la “actualización” de un debate que tenía en Europa y los EEUU su epicentro, presenta características bien distintivas en nuestro entorno, especialmente cuando se analiza el surgimiento de una tradición donde Diseño Gráfico y Arquitectura Moderna parecen integrar un idéntico universo discursivo.

(14) El término “nueva visión” alude directamente al texto fundacional de Moholy-Nagy *La nueva visión*. En el libro se dan a conocer los experimentos que el húngaro produjo en el Bauhaus, y se desarrolla una teoría sobre la visión que descansa en la apuesta por la fusión de los lenguajes, el énfasis dado a la fotografía y la comprensión de la “luz” como configuradora del espacio.

(15) Fue fundada por Maldonado, Hlito y Méndez Mosquera en 1951, y dirigida por el primero hasta 1954. El Comité de Redacción estuvo integrado por Borthagaray, Bullrich, Grisetti, Goldemberg, sumándose luego Baliero, Hlito, Bayley.

(16) A partir del segundo número, el subtítulo desaparece en una enumeración que no deja de llamar la atención. La “cultura visual” deviene entonces “Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía”.

(17) Se trata del inicio de la “Teoría Proyectual” elaborada por Tomás Maldonado durante su estancia en la ciudad de Ulm (Alemania) donde dirige la *Escuela de Estudios Superiores de la Forma*. Ya entrados los ‘70, Maldonado desarrolla su concepto de “proyectación”, un neologismo que sin lugar a dudas, funda un campo epistémico que regula las producciones de la Arquitectura, el Diseño Gráfico y el Diseño Industrial.

(18) Entrevista a la Arq. Rafael Iglesia, realizada por Verónica Devalle. Año 1999.

Bibliografía

BORTHAGARAY, Manuel. "Universidad y política. 1945-1966" en *Revista Contextos*, núm.1, FADU, UBA. Buenos Aires, octubre 1997.

CRISPIANI, Alejandro. *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: del Arte Concreto al Diseño para la Periferia*. Buenos Aires, *Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, núm. 74. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, diciembre 1996.

CRISPIANI, Alejandro. "Belleza e invención" en *Revista BLOCK*, núm.1. Buenos Aires, agosto 1997.

DISTÉFANO, Juan Carlos. "La gráfica del Di Tella (1960-1970)" en *Revista Tipográfica*, núm.3. Buenos Aires, diciembre 1987.

FONTANA, Rubén. "La gráfica del Di Tella (1960-1970)" en *Revista Tipográfica*, núm.3. Buenos Aires, diciembre 1987.

GONZÁLEZ RUIZ, Guillermo. "Del Caras y Caretas al caras y caritas" en *Revista Summa*, núm. 15. Buenos Aires, 1969.

GONZÁLEZ RUIZ, Guillermo. "Una nueva actitud en el diseño de comunicación" en *Revista Summa*, núm. 15. Buenos Aires, 1969.

KING, JOHN. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1985.

MALDONADO, Tomás. "Sobre el humanismo" en *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, núm. 1. Buenos Aires, 1946.

MALDONADO, Tomás. "El diseño y la vida social" en *Boletín CEA*, núm.2. Buenos Aires, FAU, 1949.

MALDONADO, Tomás. "Belleza, forma, función" en *Max Bill*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.

MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1974.

MALDONADO, Tomás. *El proyecto moderno*. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1984.

MALDONADO, Tomás. *El Diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili,

MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos "Retrospectiva del Diseño Gráfico" en *Revista Contextos* N° 1. Buenos Aires, FADU, UBA, octubre 1997, pág. 51.

WHITFORD, Frank. *La Bauhaus*. Barcelona. Ediciones Destino Thames and Hudson, 1991.